

A descoberta do Brasil pelo romance (numa leitura de *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza)

Pedro Dolabela Chagas*

RESUMO

Discussão das expectativas analíticas e valorativas adequadas para a narração do início da história do romance no Brasil. A chegada do romance no Brasil como um processo de “migração”; explicação do recurso a essa metáfora para a análise historiográfica. A história do romance como um processo aberto, sem *telos* definido, alheio ao controle incisivo de agentes e grupos, orientado para a comunicação com o público sincrônico em sua diversidade inerente. Breve teorização do romance, com ênfase na sua flexibilidade estrutural congênita. Descrição de *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, em sua exploração de várias formas discursivas e funções narrativas capazes de cavar para si, e consequentemente para o próprio gênero, uma posição robusta no campo literário. *O filho do pescador* como exemplificação do modelo teórico e historiográfico proposto para a descrição da chegada e progressiva tradicionalização do gênero no Brasil.

Palavras-chave: *história do romance no Brasil; teoria do romance; O filho do pescador, de Teixeira e Souza.*

ABSTRACT

Discussion of the appropriate analytical and evaluative expectations regarding the narration of the early history of the novel in Brazil. The arrival of the novel in Brazil as a process of “migration”; explanation of the use of this metaphor for a historical analysis. The history of the novel as an open process, with no definite *telos*, free from any incisive control by agents and groups, and oriented towards the communication with the public in its inherent diversity. A brief theorization of the novel, with an emphasis on its structural flexibility. Description of Teixeira e Souza’s *The fisherman’s son* (*O filho do pescador*), in its exploration of various discursive forms and narrative functions capable of proving it, and ultimately the genre it belonged to, with a robust position in the literary field. *The fisherman’s son* as an example of the theoretical and historiographical model proposed for describing the arrival and progressive traditionalization of the genre in Brazil.

Key words: *history of the novel in Brazil; theory of the novel; Teixeira e Souza’s The fisherman’s son.*

* Universidade Federal do Paraná

Introdução

40

Em *Literatura brasileira (dos primeiros cronistas aos últimos românticos)*, Luiz Roncari termina a sua análise de *A moreninha* com este comentário:

Com *A moreninha*, o romance começa no Brasil pela sua pior vertente, que depois será a dominante das telenovelas, criando uma falsa imagem do país e de sua formação social: tudo é mostrado assepticamente, limpo, ordenado, sem grandes conflitos e problemas. Se porventura algum surge, será facilmente contornado e “arranjado”, para que tudo termine num final feliz, como no romance, mas de forma muito diferente da nossa experiência do mundo. (RONCARI, 2014, p.535)

No meu entender, esta é uma expressão normativa de certa expectativa quanto à função do romance, em geral, e quanto à sua função no Brasil, em particular. Ao gênero caberia representar realisticamente o real, com tudo que a tautologia implica nesse caso específico: trata-se de defender que a obra mobilize uma “técnica de representação” capaz de “mostrar” aquilo que romancistas

estariam (moral e politicamente) encarregados de mostrar, i.e. “questões” ou “problemas” genericamente brasileiros, causadores ou decorrentes da nossa “formação social”. Ao não fazê-lo, *A moreninha* apresentava uma “falsa imagem” do país, por onde se sugere que “apresentar uma imagem correta”, ou seja, cobrar objetividade empírica da ficção, é uma expectativa legítima da crítica literária: ao romancista caberia apresentar uma “imagem verdadeira” do Brasil. O “final feliz” de *A moreninha* seria ilegítimo por mascarar a “nossa experiência do mundo”, formulação que estranhamente coloca o crítico e seu leitor na mesma posição histórica de Macedo e seus leitores – a “experiência do mundo” de Roncari e seus leitores não podia ser a mesma e qualificá-la como “nossa” não faz sentido, pois presume uma espécie de “núcleo experiencial” trans-histórico e comum a todos os brasileiros, ao qual a literatura deveria se reportar. Roncari deslegitima o “final feliz” e a leitura de entretenimento em nome de valores prevaletentes na crítica erudita contemporânea, reiterando o casamento entre certa ortodoxia valorativa e a historiografia do romance no Brasil: se este artigo toma essa valoração como referência a ser evitada, é porque ele propõe discutir as expectativas que deveriam orientar a historiografia das manifestações iniciais do gênero no país.

Sumarizo os meus objetivos e os passos da argumentação. O maior interesse é propor expectativas adequadas para a narração do início da história do romance no Brasil. Deixar-se pautar pelas clivagens do juízo crítico institucionalizado na pesquisa acadêmica é permitir que anacronismos orientem a narração do passado; para evitá-lo, proporei observar essa história como um processo aberto, sem *telos* definido, alheio ao controle incisivo de agentes e grupos, disperso e extenso demais para ser suficientemente abarcado pelo observador sincrônico, mas suficientemente ordenado para comportar uma descrição retrospectiva não condicionada por critérios prescritivos de valoração artística. Essa proposta descritiva transcorrerá sob um enquadramento conceitual preciso: nos termos deste artigo, a chegada do romance ao Brasil foi um processo de “migração”, não de “importação”. O uso dessa metáfora implicará descrever aquilo que afinal teria migrado para o Brasil no século XIX, e por isso uma breve teorização do romance dará fundamento à sua proposição. Por fim, uma descrição de *O filho do pescador*, primeiro romance escrito e publicado no Brasil, exemplificará as implicações dessa teorização do gênero para o modelo proposto, indicando o que a requalificação das expectativas norteadoras da historiografia pode buscar revelar nas obras analisadas.

Em linhas gerais, trata-se de propor a história do romance como um processo destituído de centro e orientação global, em que autores exploravam temas, formas e funções capazes de cavar para as suas obras, e consequentemente para o próprio gênero, uma posição consistente no campo literário. Se essa história não teve centro, ao historiador cabe identificar as suas linhas de condução: as várias histórias do romance transcorridas no Brasil, sincrônica e diacronicamente, e as várias estratégias de comunicação que o gênero explorou e/ou

desenvolveu para se fortalecer na cultura letrada, muitas vezes presentes numa única e mesma obra – como em *O filho do pescador*.

Migração

Um romance migrante: o que essa metáfora tem a propor? Ao invés de perguntar se o romance foi “criado”, “importado” ou “implantado” no Brasil, com ela passamos a outro tipo de consideração. O primeiro termo – “criação” – é usado para remeter a um lugar onde o romance teria sido intencionalmente inventado: é duvidoso que o gênero tenha sido deliberadamente criado em qualquer lugar do mundo (mais sobre isso adiante); seja como for, esse lugar certamente não foi o Brasil. O segundo – “importação” – sugere o uso local de um artefato inventado noutro lugar, cabendo observar como esse uso teria sido adaptado às condições e necessidades locais. O terceiro – “implantação” – sugere o caráter derivado de uma produção local feita sob um modelo estrangeiro, processo que poderia ser chamado igualmente de “transplantação”. Tudo muda, porém, na noção popularizada por Franco Moretti (2006) pela qual o romance teve uma poligênese, i.e. várias gêneses no decorrer do tempo: a evolução do romance antigo foi independente do romance medieval, o romance da China imperial foi autônomo ao romance ocidental, o romance da primeira modernidade teve trajetórias distintas, paralelas e descontínuas, na Espanha, na França, na Inglaterra... Processos de formação transcorreram na Grécia romanizada no início da era cristã, no Japão medieval, na Espanha, na França e na Inglaterra, mas não no Brasil e na América hispânica, onde o gênero desembarcou de navio após séculos de experimentação na Europa. Que diferença isso trouxe para a sua difusão por aqui?

Em seus usos atuais o termo “romance” tem uma clara condição nominalista. A sua acepção corrente se estabilizou tardiamente, em finais do século XVIII, produzindo sentido ao agregar coisas que já existiam, e assim passando a orientar a produção subsequente. O sentido retrospectivo de organização do passado prenunciava o período em que o termo passaria a evocar expectativas regulares – mesmo que vagas – quanto às características das obras que ele poderia abarcar; é o caso típico do conceito que produzia aquilo que estava pretensamente identificando, especialmente ao estabelecer distinções categoriais entre tipos diferentes de prosa ficcional (no caso paradigmático da Inglaterra, tratava-se inicialmente da distinção entre *novel* e *romance*). É importante ter em mente esse componente tardio da formulação do conceito de “romance” ao observarmos que, em seus processos de surgimento, as obras que mais tarde seriam aglutinadas pelo termo exploravam o campo literário de maneira sem querer produzir um novo gênero e sem imaginar que um dia seriam aglutinadas nesse denominador comum. Calístenes, Murasaki Shikibu, Rabelais, Cervantes e Defoe não queriam “criar” ou “fundar” um novo gênero; saindo dos roman-

ces de cavalaria e passando pela picaresca, na Espanha ninguém antecipava que *Dom Quixote* iria um dia aparecer, o que torna ambígua a narrativa que o situa como “ponto de chegada” ou “obra mais representativa” do primeiro romance espanhol. Isso traz consequências para a nossa compreensão da história: *Dom Quixote* não deve ser posicionado no vértice da formação do romance espanhol porque essa formação não teve vértice algum, transcorrendo como um processo aberto, não coordenado, em que várias coisas eram experimentadas no decorrer do tempo. Coisas semelhantes ocorreram em outros lugares: na Inglaterra, a palavra “*novel*” não existia na sua acepção atual quando obras hoje canônicas foram escritas e publicadas; a “ascensão do romance” descrita por Ian Watt foi conduzida por autores que a desconheciam.

Nessa descrição da formação do romance, quais são as implicações de qualificar-se como “migração” o seu processo de chegada e tradicionalização no Brasil do século XIX? Em geral a teoria da poligênese alivia o peso da anterioridade: cada um daqueles processos de gênese gerou produções parecidas, mas culturalmente singularizadas em cada contexto; anacronicamente, o uso do termo “romance” continua fazendo o que sempre fez, i.e. delinear traços comuns a um *corpus* extenso e diferenciado sincrônica e diacronicamente. Sob essa luz o romance brasileiro foi desde sempre novo e previamente existente, sem qualquer contradição implicada na formulação. Ele não foi “criado” aqui, mas tampouco foi “implantado” (como uma empresa multinacional), nem “importado” (como um artefato tecnológico): metáforas apropriadas da teoria econômica descrevem mal um processo em que o romance se transformou ao se adaptar ao novo ambiente, preservando e modificando estruturas inicialmente consolidadas noutros lugares. Iguanas não foram “criadas” nem “implantadas” em Galápagos; elas migraram para lá e se adaptaram ao ambiente que vieram a encontrar – elas são novas ou antigas, originais ou derivadas? As duas coisas ao mesmo tempo: elas são novas e antigas, herdeiras de características evolutivas que as suas ancestrais desenvolveram no continente, e apresentando características que apenas em Galápagos vieram a existir.

No Brasil algo semelhante aconteceu com o romance. Não houve criação *ab ovo*, nem originalidade estrita. O romance desembarcou da Europa; tínhamos leitores de romances antes de termos romances e romancistas. Isso não significa que aqui o romance foi *menos novo*: como toda espécie migrante, o romance preexistia à sua chegada ao novo ambiente; como toda espécie migrante, ele mudou em seu processo de adaptação a esse ambiente, preservando estruturas inicialmente experimentadas em outros lugares, enquanto mudava o uso dessas estruturas ao se relacionar com as condições encontradas, desenvolvendo, com o tempo, manifestações que seriam peculiares a essa nova história. Se as iguanas de Galápagos não são menos novas por serem antigas, nem menos originais por serem derivadas de iguanas do continente, é porque esse modelo destaca a longa continuidade de estruturas já testadas, cuja adaptação a novas condições favo-

rece a mudança fenotípica: novos usos e funções das velhas estruturas emergem no novo ambiente, no decorrer da adaptação da espécie ao seu novo espaço. O que está implicado no termo “adaptação”?

Uma diferença fulcral entre a evolução cultural e a evolução natural é a rapidez e o componente consciente dos processos implicados. Iguanas não decidiram conscientemente nem optaram voluntariamente pela própria progressiva mudança fenotípica. E o processo transcorreu na passagem lenta das gerações, tendo sido invisível a olho nu. A história cultural é diferente, pois a “adaptação”, no caso, envolve a exploração ativa, pelos agentes culturais, de possibilidades abertas num campo de produção conscientemente escolhido. Ao explorarem o campo aberto para o romance no Brasil do início do século XIX os autores se comunicaram com vários nichos de leitura, dentro das alternativas de publicação disponíveis, processo que transcorreu sem rumo global definido, neste que é talvez o ponto mais importante a ser enfatizado: ao explorar as suas próprias possibilidades de comunicação com o público presente – e assim “descobrir o Brasil” enquanto território de produção – o romance rapidamente começou a fazer várias coisas diferentes, talvez já feitas por autores de outros lugares, mas que aqui seriam feitas brasileiroamente. Falo das várias estratégias mobilizadas para favorecer a comunicação com o leitor e, com isso, favorecer a disseminação e consolidação do romance em nosso sistema literário: através de cada uma das suas novas produções autorais, que exploravam os poderes de comunicação do gênero, ele ampliava a sua presença social, favorecendo a sua própria propagação mediante a formação, para si, de um público variado. Nesse processo era de se esperar uma abundância de diversificação: várias funções, vários tons, o desejo de produzir entretenimento e envolver o leitor na leitura, a mobilização de um repertório amplo de estratégias composicionais e retóricas – mas nada que necessariamente obedecesse a expectativas institucionalizadas na crítica erudita, contemporânea ou posterior.

Amarremos alguns pontos. Essas noções sugerem que não há nada de errado, em geral, com as proposições de Pascale Casanova: o romance brasileiro estava no ponto de chegada dos fluxos globais de informação; algumas literaturas nacionais europeias nos influenciaram mais do que o contrário. Mas se o termo que melhor descreve esse processo é “migração”, é porque a assimetria não implica a manutenção das formas originais no novo ambiente, como ocorre na importação da tecnologia. Um computador importado funciona aqui como em seu lugar de origem, mesmo ao ser utilizado para processar coisas diferentes; por analogia, pela metáfora da “importação” o romance aqui teria utilizado, no século XIX, formas europeias para representar a “matéria local”. Mas pela noção de “imigração” isso não faz sentido, pois por ela um gênero literário não é um modelo a ser reproduzido, mas uma máquina de fomento de diversidade.

A metáfora da “migração” sugere que o “local” e o “estrangeiro” não devem ser pensados como entes ontologicamente diferentes, pois toda informação

que vem de fora é objeto de alguma apropriação (relativamente) transformadora ao ser internalizada ao ambiente local, o que, no caso da literatura, envolve os modos de entender e escrever o romance. Na migração são preservadas estruturas que dão estabilidade ao gênero, e que são anteriores a estilos e convenções textuais específicas (como veremos adiante). Essa condição apenas estrutural das estruturas herdadas permite que as formas migradas de outras tradições fomentem novidades locais, dada a flexibilidade que essas estruturas manifestam ao se adaptarem a nichos locais de leitura, num processo de ação e reação: reações a gostos, valores e predisposições do público leitor, e ações que visam desenvolver formas de comunicação que atraíam e cativem esse público. Pela exploração dos diferentes nichos de leitura sincrônicos o gênero cavava um lugar no ambiente letrado; foi a capacidade de apelar de maneiras variadas ao público, em sua heterogeneidade inerente, que deu ao romance a sua força; tivesse ele apelado a um só tipo de preferência, como é normativamente defendido por Roncari, o gênero teria se limitado a uma função predominante, limitando a sua difusão. Porque o gênero teve apelo para tanta gente diferente ele foi bem sucedido historicamente; o sucesso da sua tradicionalização veio da sua disposição a apelar a gostos e públicos variados.

Nesse ponto é preciso dar precisão à descrição da “espécie migratória” em questão: o que caracteriza estruturalmente o romance? Que estruturas trans-históricas permitiram a sua rápida adaptação ao campo letrado brasileiro?

O romance: suas constantes estruturais

Que estruturas o romance trouxe para o Brasil? De saída é bom lembrar que não existe exemplar “puro”, “ideal” ou “perfeito” do gênero, do qual se pudessem derivar atributos “necessários e suficientes” para a inclusão das obras na categoria. Isso fragiliza as tentativas de definição baseadas em atributos formais ou temáticos delimitados (como o “modo imitativo baixo” de Frye e a “verdade romântica” de Girard), ou em determinantes ambientais e intelectuais localizadas (como o “sujeito moderno” de Watt ou a “busca da totalidade de sentido” de Lukács), sugerindo, em contrapartida, que as constantes do gênero sejam localizadas em fundamentos que sejam genéricos a ponto de poderem se instanciar em obras bastante diversas, mas igualmente dotados de poder de estruturação. Seriam estruturas que permanecem constantes em meio à diversidade sincrônica e diacrônica do *corpus*, preservando a continuidade do gênero enquanto dotam-no de flexibilidade suficiente para permitir (e fomentar) a diversidade das produções que elas possibilitam. Seguindo os resultados da minha pesquisa sobre a teoria da poligênese do romance (2013, 2016), proponho que essas estruturas são a escrita narrativa em prosa de longa extensão, a condição ficcional, a função de remissão moral à experiência vicária.

Um comentário rápido sobre a validade empírica e a consistência lógica

dessa proposição: o conceito não se pretende normativo nem restritivo, e a correlação entre os seus termos constituintes não é necessária, mas apenas majoritária nas produções do gênero. Um romance em verso continua sendo um romance (como na Idade Média), assim como um romance não-ficcional (como o romance-reportagem dos anos 60 e 70): o modelo funciona para a vasta maioria dos casos, mas não para a totalidade das obras. É o suficiente para que ele auxilie o historiador e o teórico da literatura a organizar os seus objetos de estudo, e para que ele oriente o escritor sobre as expectativas, sempre relativamente vagas, quanto às características típicas do gênero.

Voltando às características estruturais do gênero, falei de narrativas escritas em prosa de longa extensão. Isso soa óbvio: à exceção das suas versões medievais, romances são, afinal, textos escritos em prosa. Mas quão longos eles devem ser para se encaixar nesse modelo? Não há tamanho preciso, pois o que importa é que a extensão permita produzir aquilo que romances costumam fazer com a quantidade de papel que eles mobilizam: encenar processos de mudança em personalidades, contextos e conflitos. A quantidade de texto não permite apenas que muitas coisas possam acontecer na narrativa, mas que as coisas possam mudar de maneira coerente e profunda. Romances articulam transições entre estados dos mundos ficcionais que eles constroem, algo que apenas a longa extensão permite realizar.

Quanto à sua condição ontológica, a ficcionalidade implica que as obras suscitam no leitor uma relação de *make-believe* (na expressão de CURRIE 1990) com o texto: o leitor processa as informações textuais como se elas fossem reais mesmo sabendo que elas não o são, potencialmente imergindo na leitura por não pensar continuamente se o conteúdo é ou não verdadeiro. Como diria Richard Gerrig (1993), Coleridge estava errado e não há qualquer suspensão *voluntária* da descrença ocorrendo antes ou durante a leitura, pois nenhum leitor decide conscientemente suspender a sua ciência da ficcionalidade do conteúdo lido; pelo contrário, a pesquisa recente sobre a psicologia da leitura (v. BORTOLUSSI e DIXON 2003) sugere que o leitor processa cognitivamente a informação ficcional da mesma maneira como ele processa informações verdadeiras. É o que permite a leitura fluente: a ficção faz sucesso por permitir o processamento de mundos criados sem impor grande custo cognitivo ao leitor, que frui o novo universo processando a informação tal como ele costuma fazer ao ler outros tipos de texto. Na condição de “artefato abstrato” (THOMASSON 1999), toda ficção é obra de alguém, publicada nalgum lugar, dependente de materiais (livros, filmes) para existir, mas que, mesmo dependendo dessa materialidade, não tem existência espaço-temporal alguma: Capitu depende de exemplares de *Dom Casmurro* para seguir existindo, mas ela não “está” em nenhum deles. Juntando tudo isso, entendo a ficção romanesca como um mundo autoral e autoconsistente, veiculado como livro e processado como experiência mental; ela se relaciona ao real de várias maneiras, mas existe paralelamente, e não como deriva-

ção do real ao qual faz referência (como acontece nas ficções não-literárias dos “experimentos mentais” da filosofia e dos “mundos possíveis” e contrafactuais da história). Ficções dialogam com o real compartilhado ao simularem realidades alternativas, estimulando a imaginação e os afetos do público para temas de interesse próximo, dramatizadas num mundo paralelo e artificialmente construído.

Essa capacidade permitiu, por fim, que o romance explorasse a função que ele majoritariamente atribuiu a si mesmo ao longo da história. Concordo com Thomas Pavel (2013) que o gênero predominantemente remete a problemas da vida cotidiana no universo social contemporâneo, mediante a encenação de situações cuja lida coloca em crise a moral normativa, situando-se com isso entre as lacunas dos sistemas dominantes de produção de sentido. São questões morais que, em geral, manifestam-se nas vidas pessoais de personagens com as quais os leitores podem se identificar pessoalmente, dentro das suas condições atuais de experiência e ação no mundo social, mesmo que aquelas personagens estejam distantes do seu domínio pessoal de vida. A partir desse germe inicial o romance buscou outras funções, contextuais e historicamente específicas, mas ordinariamente exploradas em conjunto ou por meio daquela função primeira: no Brasil do século XIX, quando a representação da identidade nacional se tornou uma tópica importante, ela seria explorada, em *Iracema*, numa estória de amor e confiança entre indivíduos *a priori* culturalmente apartados; era uma tópica tradicional, investida de tensão moral, e apropriada, naquele caso, para uma nova função.

Um quarto elemento atuante na sua formação histórica também daria ao romance características de longa duração: a sua posição marginal inicial no campo letrado. Nas várias culturas em que surgiu ele foi inicialmente marginal: na Antiguidade ele sequer chegou a ser nomeado, jamais recebendo tratados e poéticas como aquelas que, desde Aristóteles, eram dedicadas aos gêneros canônicos. A sua canonização só ocorreu em meados do século XIX, e para sempre de maneira incompleta (subgêneros inteiros costumam ser excluídos do cânone). Retrospectivamente, no entanto, essa marginalidade inicial se revelou uma vantagem: ela retardou a institucionalização do romance, mas deu-lhe uma liberdade inaudita para explorar temas e formas quaisquer, ficcionais e não-ficcionais, cultas e incultas, populares e eruditas. Romances podem mobilizar temas e mimetizar códigos e convenções de quaisquer outros gêneros, abrindo espaço para a representação de tipos, conflitos, situações e espaços sociais tradicionalmente ignorados (ou menosprezados) pela “alta cultura”. Em suas origens não apenas marginais, mas também tardias no campo letrado, em todos os seus contextos de aparecimento – na Grécia, no Japão, na Espanha, na Inglaterra – o romance apareceu em culturas letradas consolidadas, com gêneros já institucionalizados. Ele então cavaria a sua diferença em relação a práticas letradas anteriores assumindo uma condição meta-letrada: foi o único gênero que nasceu escrito, i.e. não se originando de alguma tradição oral prévia, cedo se comportando como

um texto de textos, um gênero intertextual, intersemiótico e pluridiscursivo.

Foi isso que migrou para o Brasil no século XIX, chegando tardiamente a uma cultura letrada onde ele não fora produzido durante todo o período colonial. Passou a existir aqui um tipo de fazer literário que elaborava narrativas escritas de longa extensão, tendo a ficcionalidade como condição ontológica e encenando dramas morais familiares ao público presente, comportando-se como produto editorial para o mercado do livro e se oferecendo ao público como objeto de consumo prazeroso, e que assim, *a priori* descompromissado – enquanto gênero – com as expectativas da “elite do gosto”, tinha liberdade para assimilar quaisquer funções e convenções que lhe interessassem em seus processos de comunicação com o leitor. Ou seja, migrou para o Brasil no século XIX uma prática letrada coerente e ao mesmo tempo fomentadora da diversidade das suas produções, capaz de se autorregular sem indicar o que cada obra deveria ser: suas estruturas orientadoras permitem uma enormidade de explorações e realizações. Como resultado, não deve surpreender que o gênero tenha sido desde cedo tão variado, muitas vezes abrigando, numa mesma obra, uma diversidade de convenções estilísticas e estratégias de comunicação; eram obras que podiam comportar diversidade, sem implodir a condição de romance.

A partir desse quadro, que expectativas o historiador deve ter sobre o comportamento do romance recém-chegado ao Brasil? O que se deve esperar das relações das obras com o público e o ambiente letrado? Que características composicionais devem ser analisadas para que essas relações sejam identificadas? Um gênero que chegou ao Brasil carregado de história, não como um modelo a ser aplicado, mas como uma estrutura flexível e aberta à variação: esse gênero passaria a explorar ativamente o novo ambiente preservando estruturas já testadas, gerando diversidade sincrônica enquanto construía diacronicamente a sua tradição. Logo cedo coisas bem diferentes surgiram; a “crítica social” e a “representação da identidade nacional”, hoje tão valorizadas pela crítica acadêmica, foram apenas algumas das funções exploradas, após um empuxo inicial buscado em outros modos de comunicação – *A moreninha* foi tão importante para a construção de nicho para o gênero no Brasil quanto *Iracema* seria para a formação, para o gênero, de uma tradição erudita e autorreferencial.

Entre as obras que seriam celebrizadas, *A moreninha* daria autorrepresentação a uma elite leitora que então formava a sua autoimagem como “sociedade da corte”, numa comédia de costumes que, como em Fielding, encenava um conflito entre a inocência e a hipocrisia na representação da vida prosaica. Era algo que romancistas vinham fazendo desde o século XVIII e que aqui aparecia numa prosa leve, bem-humorada, divertida, no tipo de versão do gênero que ajudou a popularizá-lo e dotá-lo de um público cativo, facilitando a sua tradicionalização. Já na Inglaterra a crônica da vida social (em *Joseph Andrews*), a aventura (em *Robinson Crusoe*) e a peroração moral (em *Pamela*) haviam sido cruciais para a formação de uma tradição local, dentro das operações regulares

do mercado editorial que, ao alavancar a popularidade do gênero, permitiria a emergência de um *corpus* hoje canônico, antes que a preocupação com a artificialização se impusesse como critério valorativo.

Memórias de um sargento de milícias ficcionalizava estratos sociais próximos do leitor, mas vistos à distância numa sátira de hábitos, comportamentos e expectativas de vida que ganhava interesse tanto pela comédia da vida social próxima, quanto pela crítica moral de práticas inscritas na nossa formação social. Em outra comparação imperfeita, havia ali algo de *Moll Flanders*: um conflito entre a injustiça da má fortuna e o imperativo da retidão moral, de difícil cumprimento na vida pobre da Inglaterra do século XVIII, e nos meios de inserção social da “classe média baixa” nos jogos de favorecimento do Brasil do século XIX.

Mais tarde *O Guarani* atenderia à representação da identidade da jovem nação, o que ocorreu quando o romance, em busca de autodignificação perante a elite letrada, passou a reivindicar funções politicamente relevantes, aqui como na Europa: mesmo que os conteúdos políticos fossem diferentes em Alencar, Dickens e Balzac, em todos eles andava a pleno vapor a dignificação do romance pela politização do enredo.

Em suma, o quadro do romance no século XIX mostrava o convívio de coisas bem diferentes, que em comum buscavam produzir uma leitura prazerosa, o que importava, às obras preocupadas em dignificar o gênero perante a elite letrada, sugerir que esse prazer não se resumia ao mero entretenimento, atendendo simultaneamente a funções de outro tipo. Era um campo desprovido de centro, em que a função de “representação da identidade nacional” foi um entre outros “atratores” na produção local – dando orientação à produção ao postar-se no centro do debate erudito e sugestionando escolhas autorais, mas sem eliminar outras alternativas e, especialmente, sem impedir que cada obra abrigasse várias funções ao mesmo tempo. Ninguém controlava o conjunto da produção: o juízo valorativo da crítica erudita tinha implicações limitadas; se hoje afastarmos a ênfase nas funções dignificadas pela crítica erudita, veremos um Alencar envolvente, sedutor, querendo prender o leitor na leitura, e um Macedo que satirizava o ridículo do meio social que o seu leitor frequentava, e que, nesses termos, nada tinha de banal...

O filho do pescador, de Teixeira e Souza: máquina de estímulos à leitura

Tendo em mente essa visão da história do romance, chegamos ao seu primeiro exemplar publicado no Brasil, em 1843. O que se deveria esperar dele, e o que encontramos ali? Alfredo Bosi o rebaixa diante das obras de Macedo, Alencar e Manuel Antônio de Almeida, dizendo haver “uma inegável distância, em termos de valor, que o separa de todos” (BOSI, 1994, p.102); Antonio Candido fala dos seus “cacoetes, ridículos e virtudes” (CANDIDO, 1997, p.113), típicos da

produção folhetinesca. Mas se, ao invés de valorá-lo, voltarmos a descrever seu arsenal de estratégias de comunicação, o que encontraremos nele?

Organizarei a minha leitura ao redor de seis tópicos: 1) os seus modos de produção de prazer na leitura, relativos aos tipos de experiência proporcionados pelo entrelaçamento entre os temas e os tons emocionais evocados pelo texto; 2) as suas técnicas de produção de realismo, pelas quais o narrador busca tornar verossímil a estória contada, autoconferindo-se autoridade epistemológica e dando coerência psicológica e causal à trama narrada; 3) as funções atribuídas à obra e ao próprio gênero romanesco, dentro de um campo discursivo coabitado por produções letradas de outros tipos; 4) as suas formas de moralização do mundo social e político, mediante o apelo retórico a valores não necessariamente consensuais, mas potencialmente compartilháveis; 5) as suas apropriações formais (e eventual mimese) de outros discursos, literários ou não; 6) as suas técnicas narrativas predominantes, observando-se, em particular, os seus momentos de consciência autoral e as suas explorações dos modos narrativos (seguindo as categorias propostas por FLUDERNIK 1996) do *relato*, da *reflexão* (sobre acontecimentos transcorridos), da *ação*, da *visão* (de lugares, personagens e contextos), da *experiência* (de novos contextos).

Início pelos modos de produção de prazer na leitura. *O filho do pescador* estimula o entretenimento do leitor no suspense, na sátira, no mistério “sobrenatural”, na exploração de tabus sexuais, no crime de traição, na comédia do pequeno mundo social, na experiência do belo na paisagem natural, em cenas de ação e aventura, na evocação do amor romântico, no drama da paixão... Há de tudo um pouco, dialogando-se com leitores de gostos variados. Logo de saída o narrador enaltece o seu tema idealizando a pureza da beleza do lugar e dos personagens, numa dicção parnasiana que misturava o elogio da paisagem natural (“o bello azul de um céu brasileiro em uma manhã de primavera! [...] ondas, que mollemente se-escoavam a saudar a branca praia com um amortecido beijo [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.10)), a tópica do *locus amoenus* como fonte de inspiração do fazer poético (“Um ameno jardim, custosamente e com gosto plantado e cultivado, offerecia sobre o fundo desta casa um bellissimo lugar [...] para as melancholicas meditações do poeta!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.12-3), e a beleza da musa (“Seus louros cabellos, [...] embalados, sobre as azas da branda aragem da manhã, vinham, ora enternecidamente, beijar suas faces de rosas; ora voluptuosos oscular seus lindos lábios de rubins!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.13). Daí a pouco nos deparamos, porém, com uma cena de comédia prosaica: na festa de casamento dos protagonistas, “o bom do Snr. Jorge [...] tasquinha [...] em uma perna de leitão, cuja gordura, alambasando-lhe a sórdida barba, lhe-escorria em fios pelos cantos da boca. O nosso bello comilão não se-descuidava de ajudar a digestão com repetidos copasios, [...] cujo fundo sem cessar expunha ao vento.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.30) Na festa uma sucessão de fofocas transcorre enquanto o enredo fica parado: o autor sati-

riza a pequenez da sociedade local, e isso tem interesse imanente.

Logo mais o narrador planta a dúvida que conduzirá o suspense: “sabemos que elle ama extremosamente a sua mulher; mas o que não sabemos é si elle é porventura do mesmo modo amado. E como sabel-o? por exteriores provas? Oh! não. Respeitemos o coração humano em todos os seus mysterios!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.64). A trama se complica quanto Augusto vê, na sala de jantar, “um vulto embuçado em seu capote saltando por sobre o muro do fundo, que dividia a sua casa da do visinho [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.74). Depois ficamos sabendo que Laura era amante de um amigo de Antônio, e com ele tramara matá-lo; é um apelo ao escândalo que o narrador mal disfarça: “Eu não vos-querô dizer que neste momento dous nojentos amantes em uma casa, na Copa-Cabana, trocam as mais baixas finezas, [...] reciprocando os mais escandalosos protestos do mais criminoso e do mais nefando amor [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.114-5) Daí o narrador verticaliza o horror da trama e adensa o complô dos amantes: Marcos, com a ajuda de Laura, “em um logar menos frequentado do jardim cavou uma sepultura, onde foi enterrado o corpo d’aquelle adultero malfeitor” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.119); mais tarde, Marcos, que matara Florindo, tenta matar Laura por ciúme da sua paixão pelo “caçador”: a rapidez da trama é enorme; nada dura, os acontecimentos se sucedem, desembocando na cena de ação em que Marcos e o caçador duelam perigosamente.

Ao final o filho do pescador reaparece. Ele não morrera (não fora envenenado por Laura), mas se pusera a espioná-la, o que explicava os mistérios dos últimos meses. E por fim revela-se que o caçador por quem ela se apaixonara era o filho que ela tivera aos 14 anos de idade, de quem ela se afastara logo após o nascimento. Ou seja, após o idílio, a comédia, o suspense, o crime, o mistério, o drama, a ação e a aventura, vem o tabu do incesto: é uma gama de tensões e emoções que apela a vários gostos e prazeres possíveis na leitura do texto.

Passamos às técnicas de produção de realismo. Não deixa de ser curioso que esta trama rocambolesca seja anunciada como uma estória que fora contada ao narrador e que era então relatada ao leitor, para o seu deleite: “Conto-vos, pois, uma historia, que me-hão contado. Escrevo para agradar-vos; junto aos meus escriptos o quanto posso de moral, para que vos-sejam úteis; junto-lhes as bellezas da litteratura, para que vos-deleitem.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.6) Como Defoe antes dele, o autor afirma a realidade da estória contada, que ganha “realismo”, por exemplo, na mimese da fala de um pobre que troca “lembro” por “alembro”, ou na preocupação em esclarecer a verossimilhança da carta escrita por uma personagem que, a princípio, não teria suficiente educação formal para fazê-lo: “Tambem nos-hade parecer muito bem escripta esta carta para aquella Laura, que dice a Florindo que má tinha sido a sua educação; mas devemos notar que esta mulher, bastante viva, depois de casada com Augusto, tinha-se dado á leitura de algumas perigosas novelas [...]” (TEIXEIRA E SOU-

ZA, 1859, p.162) O narrador remete ao mundo real para fundamentar juízos sobre o mundo ficcional; ele chega a corrigir o personagem que se diz autor de uma cantiga, “mentira” que ele retifica ao tratar a modinha como real e transcrever a sua versão correta.

Como é comum acontecer, esse narrador é onisciente quando lhe convém, e ignorante sobre os pensamentos, segredos e motivações dos personagens quando lhe convém. O seu horizonte de conhecimento está a serviço da narração envolvente, mas note-se que, para justificar a sua eventual ignorância, ele recorre à ficção da “estória relatada” para tratar a personagem como pessoa real, que ele não conhecera em primeira mão, e sobre quem ele seria ignorante, portanto, em aspectos cruciais. E, no entanto, ao avaliar retrospectivamente as ações de Laura ele recorre a uma fundamentação epistemológica robusta: ele entra na sua psicologia e investiga a sua origem social para avaliar moralmente as suas condutas, que assim são explicadas em suas causas (muitas vezes involuntárias, porquanto determinadas pela sua formação) e em suas motivações: “No meio dos mais horrorosos crimes ha sempre um lado de moralidade; conhecel-a está em estudal-os. Estudemos, pois, os crimes, não em si próprios, mas em seus resultados e em sua origem[, e se] apresentará ao nosso exame uma face bem diversa daquella que antes observávamos.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.99)

Quanto às funções atribuídas ao romance, elas vão se sucedendo no decorrer do texto. Para além do puro entretenimento – anunciado como “deleite”, termo horaciano dignificado no círculo erudito –, a obra se ocupa da moralização do leitor, da sátira e da crítica dos costumes e comportamentos correntes, da representação romântica da paisagem natural... Ela se dirige ao público em sua diversidade inerente, o que é anunciado logo no prefácio: “me-dizeis que de-sejaes um romance para vós, vosso marido, vosso filho e vossa filha! Que tarefa! Um romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pae, e enfim para dous jovens!...” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.6)

Logo adiante outra função global da literatura é anunciada: “A descripção das scenas da natureza é a pedra de toque da escriptor! [...] No meio dos imensos encantos de uma risonha primavera, ataviada de todas as galas de que é susceptivel a mais brilhante de todas as estações, uma aurora verdadeiramente” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.9). Mas a expectativa de enquadrarmos facilmente a função da obra na idealização romântica da natureza é logo frustrada, pois o autor passa, sem cerimônia, a um capítulo cômico, que ele trata de justificar pelo seu componente de aprendizado: “Em tudo se-aprende e em tudo se-ensina. Quando eu vos-dou uma scena risível, comquanto não desaprove o vosso riso e até vos-fique obrigado por elle, todavia a minha exigência vae mais longe.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.28) Mas o humor é total, como já vimos, e esse componente educativo em nenhum lugar se apresenta; como comentei anteriormente, a sátira do pequeno mundo vale por si mesma e o quadro da pequena sociedade procura cativar como comédia de costumes, explorando

o senso de familiaridade do leitor. Isso não impede que, em meio à diversão, o narrador mude o tom ao articular uma crítica moral à diversão inconsequente de certa juventude contemporânea, observada sob um viés depreciativo: no passatempo da gente tola e vulgar, “O divertimento durou até tarde. É isto o que se-chama em nossos dias bailes; convém saber, uma sala de innocentes divertimentos, onde uns dansam, outros tocam, alguns cantam, estes comem, aqueles bebem; de um lado jogam, d’outro conversam, os moços namoram [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.49)

Em geral a obra recebe uma função moral, especificamente orientada à moralidade da vida privada, em nada se aproximando da “representação nacional” às vezes associada, em bloco, à literatura brasileira do século XIX: “Eu, pois, vos-prometti, bella Emília, dar-vos uma historia moral” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.100). É um narrador que orienta ostensivamente o juízo do leitor, assumindo a função da educação moral sem se furtar ao proselitismo religioso – como nesta passagem em que o sentimento de culpa do criminoso é explicado por um repentino impulso cristão: “Religião, santa Religião, é assim que tu mostras o teu divino império, ainda sobre o mais impuro coração, [...] o mais criminoso! É assim que ostentas os sagrados direitos da natureza profanada! É assim que tu libertas o amor da humanidade ultrajado!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.117) Em meio a essa confluência de orientações funcionais, vale notar que a palavra “romance” é utilizada, a certa altura, para se referir a uma “estória romântica” cantada por um personagem, fugindo ao uso que este artigo confere ao termo: “romance” ali abrangia mais de um gênero letrado, pois podia designar uma “estória romântica” cantada ou declamada em versos, num resgate do significado medieval da palavra: “Era um joven e lindo caçador, que, deitado na estrada, meio recostado sobre o tronco de uma arvore, e descansando talvez da fadiga de seu longo caminhar, cantava docemente este romance, cujo assumpto é assás conhecido em nossa historia.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.122)

Ao final do enredo, fecha-se o tribunal construído para julgar as ações de Laura. É quando o narrador anuncia como se deveria proceder para o seu julgamento, estabelecendo em definitivo a função predominante da obra: “Quando nos-remontamos ás causas, os acontecimentos augmentam ou diminuem muito a respeito do que são em si proprios. Voltemos a um passado: ahi procuremos origens[,] consultemos os erros, estudemos os crimes; [...] feito um tal exame, seremos justos.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.229) A história de vida pode redimir o criminoso; é preciso conhecê-la para julgá-lo a contexto. Essa juridificação da perspectiva se segue a uma moralização do mundo social que envolvia, afinal, boa parte da narração. O mundo político não aparece, centrando-se o foco na vida pessoal: na crítica do comportamento miúdo (a fofoca, a superficialidade das preocupações e expectativas...), na defesa da instituição do matrimônio (que não deveria ser motivado pela paixão ou pelo interesse econômico, mas pelo amor desinteressado e comprometido), no nivelamento do juízo de

homens e mulheres pelo jogo da sedução, na educação moral como corretivo da natureza humana, sempre com forte pretensão à normatividade.

A problemática moral fora iniciada pelo *topos* do amor puro, movido por nenhum outro interesse que não o próprio sentimento amoroso, que deveria balizar a escolha pelo matrimônio – “um amor puro, livre e independente de qualquer idéia de agradecimento: um amor como este em que me-abraso...” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.16) O primeiro choque vem do discurso do pai do pescador, que estabelece o conflito romântico entre as leis sociais e o desejo individual: “Deveres e direitos do homem, as leis divinas, a patria, os mais solidos princípios de eterna justiça, os fóros da razão, as mais santas e antigas afeições, tudo se sacrifica ao amor.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.21) Para o pai o amor intenso é fugaz e logo se esvai; “os delírios desse primeiro momento de um louco amor ou dessa paixão invencível” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.22) logo desaparecem quando surge um novo objeto de paixão, ou na rotina do casamento. O discurso do pai antagoniza a instituição do casamento, posição que é rebatida pelo narrador: “A alguns destes sophysmas que de involta com solidos argumentos iam, o hábil velho pescador juntou mais alguns outros [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.26) Ao invés de condenar o casamento, o narrador tratará de avaliar as condições em que ele pode prosperar – algo raro no mundo presente, segundo ele sugere, mas que justamente por isso merecia ser debatido.

A moralização explora outros temas: antecipando a sátira de *A moreninha* ao mundo pequeno-burguês, o narrador critica as fofocas da pequena sociedade e a superficialidade dos rapazes na festa, “bellos espiritos de educação mulhêril, [...] que se-vestem com elegancia, que dansam sofrivelmente um minuete, que fallam rapidamente sobre materias em demasia serias, que são para eles incomprehensíveis mysterios [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.41) Mas o grande foco é o comportamento de Laura, com as sugestões que ele oferece para discutir-se a importância da educação moral para temperar desejos e afetos espontâneos. O perdão de Laura se inicia com a defesa da sua inocência pela sua imaturidade: “Laura era ainda tão moça que não podia maduramente pensar sobre estas enfiadas consequências! [Ela] tinha consciência do muito poder de seus encantos, o que obstava a mudança de seu coração! Mas quem sabe? ella é moça: amará ella ainda com um verdadeiro amor?” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.187) Ao final esse “verdadeiro amor” virá e a salvará de maneira inesperada, com a descoberta da maternidade e o sentimento que ela desperta: “Era um santo extase da natureza, e da religião, isto é, do amor maternal, e do arrependimento! Sua cabeça era um grande e tormentoso lago de dolorosas reminiscências, em que havia um único porto de salvação—o arrependimento!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.226) Ela se transfigura; “Era, pois, uma nova Magdalena, que meditando no amor do Christo, chorava os erros e os crimes de sua passada vida de peccados!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.226) A apelo à piedade cristã do leitor permitiria, pois, que ela se redimisse dos pecados pregressos.

Metaliterariamente, é o que justifica a própria escrita da estória narrada. O narrador reconhece a sucessão de crimes, traições e tabus morais que povoam o enredo, mas antecipa que ele não contaria a estória se a isso ela se resumisse: não, com aquilo algo se aprende; “Si eu soubesse uma historia de sangue, de mortes, de horrores [...] onde a innocencia succumbisse ao peso dos alheios crimes certo eu me guardaria bem de vol-a contar, amando mais [sepultá-la do que ler] uma historia em que se-visse o triumpho do crime!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.207) Ou seja, com o sucesso final do bem a narração da estória se justifica. O discurso que redime Laura em definitivo é colocado na voz de Emiliano, personagem até então ausente da trama, que o autor estabelece como figura idônea e suficientemente isenta de envolvimento pessoal no drama para julgá-lo responsabilmente, de maneira bem-informada, mas não implicada. Em Lisboa ele revela o passado de Laura, a sua vida difícil e corrompida pelo seu ambiente de formação, dando ao narrador o ensejo para a longa digressão final que critica a assimetria entre homens e mulheres no juízo social sobre a sedução: são dois pesos e duas medidas, pois os sedutores podem se vangloriar impunemente, enquanto as mulheres, vitimizadas, são unilateralmente condenadas. Mas se – essa é a sua posição – as mulheres espelham a educação que recebem dos homens, a difusão e a prática da correta educação moral seria o corretivo desses comportamentos e, com isso, a salvaguarda da instituição do matrimônio. Contra o império das vontades e desejos, o aprendizado pela educação moral; misturada a essa posição normativa, está a noção de que o juízo de inocência pode ser fundamentado pela análise da história de vida: somos “frutos do meio e das circunstâncias”. E assim a obra se encerra com uma peça de retórica jurídica de abrangência ideal e abstrata, versando sobre o desequilíbrio entre a natureza dos instintos e a racionalização das condutas, para defender a noção rousseauísta de que a educação pode consertar defeitos de natureza: “Talvez que minha mãe recebesse da natureza uma índole má, mas essa mesma podia ser modificada, e melhorada por uma propicia educação.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.247) Ao final Laura se redime no convento, onde ela recebe uma justa punição, mas onde o seu arrependimento, confirmado na defesa retórica da sua vitimização pelo narrador, serve como pedido de perdão para o leitor – para o narrador, ela está plenamente perdoada.

Esse componente moralizante, em conjunto com os outros elementos analisados até aqui, são frequentemente construídos mediante a apropriação de discursos vizinhos, com a mimese de formas ficcionais e não-ficcionais como a pregação religiosa, a digressão filosófica, a crônica, a carta, as canções e poemas que permeiam a narração. Durante a festa de casamento um convidado enuncia um poema, mais tarde alguém canta uma cantiga: é um regime multidiscursivo e plurilinguístico. Os personagens têm vozes, tons e dicções diferentes, com certa mimese da fala coloquial. Vários capítulos começam com preâmbulos ensaísticos, muitas vezes remetendo à moralidade prosaica: “O decurso de alguns

annos não é a melhor prova d'amizade, e nem tão pouco uma liberdade familiar; isto pode [não comprovar] uma dedicação augusta, capaz dessas extremas virtudes, que tanto embellezam a amizade e ennobrecem seus fins". (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.51) Em outros momentos a evocação religiosa vem explicar o fato ocorrido: "mas um só dedo de Deos era de sobra para arrancar do meio do incêndio duas victimas que em breve iam ser pasto do fogo! Deos é grande!" (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.59) O prefácio de um capítulo sugere uma ética da contingência que historiciza e relativiza o juízo das ações individuais: "As relações sociaes variam sempre, segundo os estados, tempos e circumstancias: o que em um tempo, em um estado, em uma circumstancia pode ser crime, doutros pode ser virtude." (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.59) Há páginas e páginas de digressão moral, em que o enredo é interrompido e o narrador ganha plena voz; entre as páginas 100 e 104, por exemplo, um longo trecho ensaístico desemboca numa conclusão articulada, que critica a relativização moral do adultério (que seria genericamente mais condenável que o homicídio, segundo o narrador). Segue-se um capítulo integralmente ensaístico e dissertativo, em que o narrador julga o casal de amantes pelos crimes cometidos: é uma sequência jurídica, em que um tribunal é montado para o julgamento e o leitor ocupa o lugar do júri, e em que certas opiniões são generalizadas para o conjunto da sociedade: "Nós temos organizado uma sociedade a nosso bello-prazer, e acerca das mulheres nos-constituimos a um só tempo partes e testemunhas, juizes e accusadores!" (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.238) A retórica do narrador visa, ostensivamente, a formação da opinião pública.

Por fim, falemos das manifestações de consciência autoral em *O filho do pescador*. A narração é onisciente, com forte apelo descritivo à visão de lugares e paisagens, mas pouco acesso à mente dos personagens. O narrador é autoconsciente e interlocuta a todo instante com o leitor. A obra tem um claro senso de unidade de composição, justificando uma escrita orientada para estimular o juízo moral do leitor, com certa carga metaliterária e intertextual.

Certas convenções textuais não estavam consolidadas: o narrador elenca diálogos, por exemplo, sem o tipo de pontuação e paragrafação que se tornaria comum. Por outro lado, o seu constante endereçamento ao leitor se tornaria uma convenção importante, em que o narratário é tratado como o ouvinte de um relato. O narrador antecipa as perguntas do leitor, que é assim metaliterariamente implicado na narração; é para ele que o autor teoriza e justifica a forma-romance no decorrer do texto, como ao antecipar a crítica sobre a gratuidade da cena da festa de casamento e defender a sua função no enredo como meio para consolidar temas relevantes para o conjunto da obra: "A mor parte dos meus leitores [...] dirá: 'Certo que era bem escusado este episodio; eliminado elle deste romance nem-uma falta pôde causar.' [...] porém considera-e-o como um fundo escuro do meu painel, e entretanto mais salientes serão os traços coloridos de minha pintura." (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.50)

Numa dicção parnasiana, imagens e cenas são dramatizadas: “A noute ia adiantada, era medonha, e ameaçava próxima borrasca! Ajuntae a este quadro de desolações, e de horrores o importuno clarão das chamas” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.54); “pára ante essas medonhas ruínas; cruza teus braços no meio desse montão de cinzas; enterroga esses dispersos restos, pergunta-lhes si foi a mão de Deos, ou a mão do homem quem os-dispersou arruinados no meio de crepitantes e convulsivas chammass?” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.60) O narrador anuncia os mistérios que orientam a trama para solucioná-los logo em seguida, digressões se sucedem descoladas e autônomas ao enredo, uma sucessão de tons diferentes conduz a narração. O narrador se distancia da estória narrada para explicitar o seu modo de narração: “Desde que comecei esta historia até este ponto, não curei de mover pró ou contra algum dos meus personagens [...]. Todavia, si alguma alma nimiammente compadecida se-tem interessado por algum dos personagens da minha historia, desde já lhe-agradeço [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.89) Ele manifesta um claro senso de unidade de composição: “Estas criminosas declarações vos-revelam todo o sentimento da epigraphie do capitulo IV. Tornai a lel-a.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.99) Ele conduz o leitor no trânsito por temas diferentes, que devem ser narrados em tons diferentes: “demos uma especie de tregoa ao nosso espirito a respeito de horríveis acontecimentos. A nossa sensibilidade quer alguma expansão per meio de quadros agradaveis. Eu vos-convido agora a sentirdes comigo a idéa de um objecto bello.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.120) A certa altura o ato da leitura chega a ser teorizado, antevendo-se um leitor curioso em descobrir o desfecho da trama: a “curiosidade ergue-se de todas as partes, querendo com bocca de balêa, tudo devorar de um só boccado! Ainda bem umas cousas não estão desinvolidas, quer-se saber outras; a um só tempo se-pede um nome, exige-se uma explicação, demandam-se pormenores.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.147)

É uma paleta variada de coisas, numa clara manifestação de consciência autoral e de autoconsciência do gênero como forma cultural e meio de comunicação. Havia de tudo um pouco em *O filho do pescador*, de tudo um pouco. O que se pode generalizar dessa descrição?

(Rápida) coda

A generalização é que, se a chegada do romance no Brasil inaugurou a história da exploração do nosso campo literário por um gênero estética e funcionalmente flexível, propenso a explorar diversas convenções letradas para se comunicar com leitores de todo tipo, a heterogeneidade imanente à obra de Teixeira e Souza é justamente aquilo que deveríamos esperar das suas obras. É o que deveríamos esperar das suas estratégias de endereçamento ao público, pelas quais o gênero, como tal, tornava robusta a sua presença em nosso campo literário. Isso nem sempre nos trouxe o tipo de literatura que a crítica erudita prefere ler – mas

a história nunca se preocupa, afinal, em obedecer às nossas expectativas.

Referências

BORTOLUSSI, Marisa, DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Leis que mudam e evoluem no tempo: forma, ficcionalidade e função do romance. In: *IV SILEL*, 2013, Uberlândia. Anais... Uberlândia: EdUFU, v. 3, n. 1, p. 1-6.

CHAGAS, Pedro Dolabela, OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. *Eutomia/UFPE*, Recife, n. 18, v.1, p. 20-41, dez. 2016.

CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

FLUDERNIK, Monika. *Towards a “natural” narratology*. Oxon: Routledge, 1996.

GERRIG, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.

MORETTI, Franco. (Org.). *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

PAVEL, Thomas. *The lives of the novel – a history*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EdUSP, 2014.

TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador*. Rio de Janeiro: Tipographia de F. de Paula Brito, 1859.

P. DOLABELA
CHAGAS
*A descoberta
do Brasil pelo
romance (numa
leitura de O filho
do pescador, de
Teixeira e Souza)*

THOMASSON, Amie L. *Fiction and metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Submetido: 27/08/2019

Aceito: 21/11/2019